

PRELUDIO A *LA DAMA BOBA* DE LOPE DE VEGA (HISTORIA Y CRÍTICA)

Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.)



LA DAMA BOBA EN EL CONTEXTO DE LA OBRA DE LOPE DE VEGA*

Felipe B. Pedraza Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha

1. ETAPAS EN UN CONTINUUM SIN LÍMITES NI FRONTERAS

La trayectoria dramática de Lope de Vega es dilatada y compleja. Desde su juventud encontró en el teatro una forma de alcanzar dos cosas que siempre fueron muy importantes para él: dinero y fama. Es posible que en 1583 (el poeta tenía solo veintiún años), o quizá antes, escribiera la primera de sus obras conservadas: *Los hechos de Garcilaso y el moro Tarfe*¹. A partir de esas fechas tan tempranas, mantuvo siempre una relación constante con el mundo de la escena. Escribió cientos de comedias: en la lista que incluyó en los preliminares de su novela *El peregrino en su patria* (1618) llega a catalogar 443 títulos, a los que habría que añadir unas decenas de piezas compuestas hasta el mismo año de su muerte, en que redactó *El Amor enamorado*, estrenada en las

* Este trabajo es fruto de las investigaciones que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. Se incluye dentro del proyecto FFI2017-87523-P (I+D), aprobado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

¹ Morley y Bruerton (1968, pp. 40 y 590) la datan, entre interrogantes, en 1579-1583.

Publicado en: Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (eds.), *Preludio a «La dama boba» de Lope de Vega (historia y crítica)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 79-96. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 54 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-670-0.

representaciones palaciegas que se ofrecieron entre el 31 de mayo y el 2 de junio de 1635².

En ese amplísimo arco temporal (¡más de cincuenta años!) su evolución es un *continuum* en el que no cabe establecer cortes o cesuras realmente significativos. Cada nueva comedia supone la reiteración de temas, motivos, rasgos de estilo y técnicas dramáticas ya vistos en las precedentes, e imperceptibles innovaciones que van cambiando lentamente la forma de concebir la realidad dramática, la construcción de los personajes, el manejo del lenguaje, etc. etc.

A pesar de esta evidencia, la crítica, para poder explicar y manejar conceptualmente tal cúmulo de textos, ha establecido ciertas etapas, ciertos momentos en que pueden darse por periclitados algunos usos y plenamente incorporados otros. Menéndez Pelayo, en los estudios que preceden a la edición de las *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia Española, alude, sin muchas precisiones, a dos maneras de Lope: una temprana, más espontánea y suelta, pero también más desordenada en la construcción dramática, de un lenguaje vivo e intuitivo; y otra tardía, más rigurosa en su arquitectura, de estilo más cuidado y culto³.

Siguiendo esta idea, generalmente aceptada por lectores y críticos, Weber de Kurlat diferenció entre una primera etapa, de búsqueda y aprendizaje, a la que denominó *Lope-Prelope*, y otra de madurez y perfección, a la que bautizó como *Lope-Lope*. La frontera entre ambas estaría en el paso del siglo XVI al XVII aproximadamente⁴.

Rozas se propuso completar la división cronológica y estilística establecida por sus predecesores y añadió una tercera etapa, a la que

² Para la datación de *El Amor enamorado* ver Ioppoli, 2006 y 2015, pp. 43-44, que se basa en la correspondencia de Bernardo Monnani, secretario de la embajada del gran ducado de Florencia ante la corte madrileña.

³ Ver Menéndez Pelayo, 1949. Don Marcelino no disponía de los medios para establecer la cronología de los dramas de Lope de Vega, ni siquiera de forma aproximada. En consecuencia, sus afirmaciones son vagas, ocasionales e irregulares, pero casi nunca erradas. Así, al comentar *Belardo el furioso*, dice: «... esta comedia, cuya redacción debe remontarse a los primeros años de la juventud de Lope...» (tomo II, p. 133); y cuando propone una datación tardía para *El caballero de Olmedo*, lo hace «atendiendo a la corrección del estilo y a la maestría de la ejecución, que son características de la última manera de Lope» (tomo V, p. 55).

⁴ Weber de Kurlat, 1976. Debe tenerse en cuenta que, a partir de 1940, los estudiosos contamos con la bien documentada *Cronología de las comedias de Lope de Vega* de Morley y Bruerton (1968), lo que facilita el análisis de su evolución.

llamó *Lope-Poslope*. No precisó las fechas que la delimitarían, pero de sus razonamientos cabe deducir que estaba pensando en la última década de la fecundísima vida del poeta (1625-1635)⁵.

Las denominaciones de Weber de Kurlat resultan eficaces por ser muy fáciles de recordar y asimilar. Son, sin duda, extremadamente pegadizas. Sin embargo, tienen, en mi concepto, un grave inconveniente para la cabal comprensión del proceso literario a que se refieren: dan a entender que existe una etapa en la que el poeta realiza en plenitud su ideal poético. Mi opinión es distinta: lo que caracteriza el arte de nuestro dramaturgo es una constante, lenta e imparable evolución, una permanente búsqueda de nuevos horizontes estéticos con los que satisfacer las expectativas que él mismo ha creado en el público de los teatros y en los lectores. Tan plenamente lopescas son las piezas escritas en el siglo XVI como las que redactó en las primeras décadas del XVII o en los últimos lustros de su existencia.

Quizá en esta consideración hemos venido a coincidir cuantos hemos tratado de reflexionar sobre la evolución de la comedia española en manos de su más conspicuo creador. En los últimos tiempos, tanto Oleza como Profeti, Jesús Gómez, Cañas Murillo⁶ y otros, entre los que me encuentro⁷, coincidimos en la conveniencia metódica de segmentar la obra en tres periodos. No siempre estamos totalmente de acuerdo en los puntos en que es más eficaz establecer los límites, cosa lógica si todos admitimos que se trata de un *continuum* sin hitos que separen una etapa de otra.

Desde el convencimiento de que se trata de una mera convención, propongo tener en cuenta dos momentos en que parece que el dramaturgo se paró, aunque fuera por breve espacio de tiempo, a contemplar su producción. El primero, a finales de 1603, cuando elaboró el primer catálogo de sus comedias, que estampó en los preliminares de *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604). Llevaba unos veinte años escribiendo teatro y logra catalogar 217 títulos. El elenco parece razonablemente ajustado a la realidad, aunque es posible que olvidara algunos dramas perdidos en el tráfico farandulero, confundiera algún título o repitiera los que se habían representado con rónu-

⁵ Ver Rozas, 1986, pp. 184-185. Dixon (1996), siguiendo estos criterios, analizó *La noche de San Juan* como una pieza paradigmática de esta tercera etapa.

⁶ Ver Oleza, 1981, 2003 y 2004, Profeti, 1997, Gómez, 2000 y 2014, Cañas Murillo, 1995 y 1999.

⁷ Ver Pedraza, 2009, pp. 167-258.

los distintos. El segundo hito lo podemos situar en 1618, cuando elabora una nueva lista que duplica el número registrado en la anterior y se incluye en la segunda edición de la misma novela.

De acuerdo con este criterio, se podría segmentar la producción dramática de Lope en tres bloques cronológicos:

1583-1604. Etapa de aprendizaje y ensayo.

1604-1618. Etapa media, en que alcanza, desde nuestra perspectiva, la madurez cómica.

1618-1635. Etapa final, en que llega, siempre a nuestros ojos, a la perfección trágica.

2. EN EL CENTRO DE LA TRAYECTORIA: LA MADUREZ CÓMICA

La datación de *La dama boba* es muy precisa y no deja lugar a dudas, ya que se ha conservado el manuscrito autógrafo, en el que, como es habitual en esos documentos de Lope, se señala el día exacto en que acabó su redacción en limpio: 28 de abril de 1613.

Se trata, por lo tanto, del periodo central de su carrera de dramaturgo, que se corresponde con lo que he llamado «la madurez cómica», la etapa en la que construye las comedias amatorias (urbanas y palatinas) que el juicio de lectores y críticos de diversas épocas ha considerado de mayor interés⁸, sin menoscabo de algunas obras maestras que compuso en sus primeros años de dramaturgo (*La viuda valenciana*, *El arrogante español o caballero del milagro* o *El rufián Castrucho*, por ejemplo) o en las postrimerías de su carrera (*Amar sin saber a quién* o *La noche de San Juan*).

En la segunda década del siglo XVII, con unas trescientas piezas escritas, ha adquirido un singular dominio técnico, una notable capacidad para estructurar la acción cómica, para concentrar los acontecimientos y para emplear un lenguaje claro, fluido, natural y, al mismo tiempo, noble y preciso.

No ocurría lo mismo con las *comedias históricas*, es decir, las piezas basadas en anales, relaciones y leyendas, de tono violento y trágico. En este territorio, el dramaturgo, arrastrado por sus fuentes, tiende a desparramar la acción, a presentarla a través de una multiplicidad de cuadros (tres o cuatro por acto), a dilatarla en el tiempo (a veces años, con frecuencia décadas o toda la vida del protagonista), con una mu-

⁸ Para un análisis más extenso de esta época, ver Pedraza, 2009, pp. 197-236.

chedumbre de personajes, forzosamente caracterizados muy tenuemente. Es un tipo de tragedia cronística, narrativa, que acoge (y ahí reside el encanto de muchas de ellas) donosos episodios secundarios, escenas costumbristas, bailes y canciones populares..., además de las resonancias épicas que aportan sus fuentes de inspiración...⁹ Algunas de las obras que han gozado de mayor éxito en la cultura posromántica pertenecen a esta especie: *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna*, *Las paces de los reyes*, *El bastardo Mudarra*...

En el reino de la comedia amatoria el poeta tiende a concentrar la acción, a limitar el número de personajes y profundizar en ellos, a buscar la coherencia y la intensidad dramática.

3. LA PROXIMIDAD DEL ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS

La dama boba, como otras comedias de la época, responde con notable exactitud a las características recogidas en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, un discurso en endecasílabos blancos (con un pareado al final de cada párrafo) que Lope pronunció ante la Academia de Madrid. No sabemos con exactitud el día, mes y año en que se redactó y se expuso oralmente. En mis análisis de esta pieza oratoria he tratado de probar la hipótesis de que se escribiera en el otoño de 1608 e incluso en enero de 1609. Se añadió a última hora a una nueva edición de las *Rimas*, cuya fe de erratas se firmó el 29 de ese mes y año. Todo nos lleva a pensar que los pliegos en que aparece se estamparon cuando ya estaba impreso el resto del volumen¹⁰.

En ese tratado, el dramaturgo desgrana sintéticamente los rasgos de la comedia nueva. No se trata tanto de una preceptiva (aunque se den consejos sobre la forma de estructurar y redactar una comedia) como de una descripción sumaria de las marcas que reunían las obras ya escritas, y un anticipo de las características que el poeta pensaba imprimir a las que iba a redactar en los años inmediatos. No es raro, pues, que *La dama boba*, solo unos años posterior a la edición del *Arte nuevo*, responda con notable puntualidad a cuanto en él se dice.

⁹ A este tipo de drama se refirió Couderc (2007, pp. 202-208) al hablar de «le théâtre narratif». En «Variedades de la tragedia en el universo de la comedia española» intenté caracterizarlo sintéticamente (Pedraza, 2013, pp. 151-152).

¹⁰ Ver Pedraza, 2010, pp. 108-113, y 2016, pp. 17-21.

4. CON ARISTÓTELES Y CONTRA LOS ARISTOTÉLICOS: UNIDAD DE ACCIÓN

Dentro de la absurda polémica que, durante dos siglos, mantuvo la intelectualidad europea sobre las normas y unidades que, presuntamente, había establecido Aristóteles en su *Poética*, Lope de Vega está generalmente al lado del filósofo griego y frente a sus comentaristas de los siglos XVI y XVII.

De acuerdo con las ideas aristotélicas, la comedia nueva es un teatro de emociones, un drama en el que se trata de establecer una relación simpática entre los personajes y el público:

... describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que se transforme todo el recitante,
y con mudarse a sí, mude al oyente¹¹.

Como tendremos ocasión de ver más adelante, *La dama boba*, aunque con matices, responde a esta voluntad de establecer un lazo de emoción y empatía entre el auditorio y las criaturas dramáticas.

En ella se verifica uno de los principios fundamentales de la *Poética*: la unidad de acción. Frente a otros géneros, que admiten e incluso exigen una pluralidad de temas, motivos y tramas, el teatro pide la concentración de la materia argumental y temática:

Adviértase que solo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica;
quiero decir, inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen;
ni que de ella se pueda quitar miembro
que del contexto no derribe el todo¹².

En efecto, son los amores de Laurencio y Finea, y el proceso formativo que implican, la cuestión central de la acción dramática. Para construirla, Lope se vale de la ley del contraste, tan eficaz en el teatro. La hermana de la protagonista, Nise, sirve de contrapunto: culta,

¹¹ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 272-276.

¹² Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 181-187.

socialmente integrada pero no exenta de contradicciones. «La luz se concentra, mirada atenta, sobre las dos mujeres centrales»¹³ para reforzar la profunda unidad de acción y tema.

5. EL MANEJO DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO

La comedia española rechazó, desde sus primeros pasos, la sesgada y rígida interpretación del tiempo dramático que habían impuesto los comentaristas aristotélicos del Renacimiento, como Robortello, en su *Explicatio eorum omnium quae ad comoediae artificium pertinent* (Florencia, 1548)¹⁴. Lope se ríe en el *Arte nuevo* de estos eruditos que se empeñaron en limitar a doce o veinticuatro horas el desarrollo de la acción dramática. Sin embargo, coincide con Aristóteles en recomendar una cierta concentración temporal:

Pase en el menos tiempo que ser pueda...¹⁵

En efecto, la acción de *La dama boba* se limita a solo dos o tres meses¹⁶. El poeta juega con el tiempo explícito (el de la acción que el espectador ve sobre el escenario) y el implícito (el que se supone transcurrido en los intermedios del drama).

Ese tiempo implícito es necesario para que maduren los sentimientos y cambien las actitudes, de acuerdo con un deseo, muy aristotélico, de dotar al proceso dramático de cierta verosimilitud psicológica. Como escribió Tirso de Molina,

es fuerza que cuando [el poeta] le toma [el argumento de la comedia] de los sucesos de dos amantes, retrate al vivo lo que les pudo acaecer; y no siendo esto verisímil en un día, tiene obligación de fingir pasan los necesarios para que la tal acción sea perfecta...¹⁷

¹³ Zamora Vicente, 1965, p. 447.

¹⁴ El lector interesado dispone de la edición bilingüe de las páginas que Lope consultó de este tratado a la hora de redactar el *Arte nuevo de hacer comedias*. Ver Conde Parrado, 2016, pp. 671-713.

¹⁵ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, v. 193.

¹⁶ Según se considere que la referencia de los vv. 2043-2044 alude al principio de la acción o al momento en que se inicia la maduración psicológica y sentimental de la protagonista.

¹⁷ Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, pp. 125-126.

El paso de este tiempo que no ve el espectador se señala con precisión al empezar los actos segundo y tercero:

FENISO En fin, ha pasado un mes
y no se casa Liseo¹⁸.

FINEA No ha dos meses que vivía
a las bestias tan igual...¹⁹

El *Arte nuevo* constata y aconseja que en cada uno de los actos (en el discurrir del tiempo explícito) se dé una cierta continuidad temporal:

El sujeto elegido escriba en prosa,
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día²⁰.

La dama boba responde estrictamente a esta formulación. Su estructura es clara, precisa. El acto primero empieza en Illescas, camino de Madrid, a las doce del mediodía, como se deduce de la pregunta del criado Turín a su señor Liseo:

¿No has de comer?²¹

Continúa en Madrid, en casa de Otavio, por la tarde de ese mismo día, de acuerdo con los deseos expresados por el galán:

LISEO ... un desposado, Turín,
ha de llegar cuando pueda
lucir²².

El segundo acto se sitúa un mes más tarde. Y discurre en tres momentos del mismo día, sin lapsos significativos entre ellos.

¹⁸ Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 1063-1064.

¹⁹ Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 2043-2044.

²⁰ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 211-214.

²¹ Lope de Vega, *La dama boba*, v. 26.

²² Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 29-31.

El tercer acto (uno o dos meses más tarde) se concentra también en un único día, en un *continuum* temporal sin cortes ni saltos significativos.

El espectador asiste, pues, a tres situaciones climáticas en las que puede percibir la evolución de los personajes, el nacimiento de sus contradicciones, y el desarrollo de la tensa relación entre temores y deseos.

El espacio está razonablemente concentrado. Prácticamente toda la acción tiene lugar en la casa de Otavio, en Madrid. Sin embargo, parece que Lope ha tenido el firme propósito de romper con la unidad de lugar, una invención innecesaria de los tratadistas italianos del siglo XVI, de la que nada dijo Aristóteles.

Para ser fiel a la libre movilidad de la comedia española, Lope introduce dos cuadros lejos de ese escenario doméstico. La acción arranca en Illescas (vv. 1-184), lugar de encuentro entre los que viajan de la corte a Sevilla y los que acuden desde Andalucía a Madrid. Esa ubicación le permite poner en antecedentes a los espectadores de las circunstancias, condición social y actitud de los personajes que van a protagonizar el drama.

En el acto segundo incluye un episodio «costumbrista». Liseo y Laurencio salen a batirse en duelo. Como esta actividad estaba prohibida por ley, se citan detrás del convento de los Agustinos Recoletos (en el solar en que hoy se levanta la Biblioteca Nacional), cuya inmensa mole ocultaba a los contendientes de las miradas indiscretas y de la autoridad.

En el tercer acto, dentro de la casa de Otavio, Finea y su enamorado se refugian en un desván y abandonan las salas de uso común en que se desarrolla el resto de la acción.

Estos cambios espaciales no presentaban problema alguno en los corrales de comedias. El teatro áureo no usaba recursos escenográficos para indicar los lugares de la acción, sino que se valía de lo que se ha llamado «el decorado verbal», es decir, las palabras de los personajes que aluden al marco en que viven sus aventuras²³.

²³ Los refundidores y adaptadores de los siglos XIX y XX (Dionisio Solís, Luis Suñer y Casademunt y otros), para ajustar la obra al sistema de representación a la italiana, suprimieron los cuadros de Illescas y de los Recoletos, con lo que consiguieron, sin dificultad, una razonable unidad de lugar (ver Pedraza, 2018, pp. 246-249).

Reducida a esquema, la estructura de *La dama boba* puede sintetizarse en esta cuadrícula:

ACTO Y CUADRO	VERSOS	LUGAR	TIEMPO	ACCIÓN
I, I	1-184	Illescas.	Mediodía.	Liseo se informa sobre su prometida Finea.
I, II	185-1062	Madrid. Casa de Otavio.	Tarde del mismo día.	Laurencio, enamorado de Nise, pone los ojos en su hermana Finea.
II, I	1063-1580	Casa de Otavio.	Un mes después.	Enfermedad de Nise. Amores de Laurencio y Finea.
II, II	1581-1667	Madrid. Recoletos.	El mismo día. Poco después.	Duelo frustrado entre Laurencio y Liseo.
II, III	1668-2032	Casa de Otavio.	El mismo día. Poco después.	Boda secreta de Laurencio y Finea.
III, I	2033-3018	Casa de Otavio.	Dos meses después.	Progresos de Finea. Baile con su hermana. Otavio manda a su hija que se encierre en el desván.
III, II	3019-3184	Desván.	El mismo día. Poco después.	Descubren a Finea y Laurencio en el desván. Bodas en cascada.

6. DE LA FARSA A LA COMEDIA SENTIMENTAL

Como he señalado, en esa segunda etapa de la madurez cómica Lope de Vega, quizá impulsado por la censura, pero también por el

gusto más refinado del público de los teatros, dejó atrás un tipo de comicidad que jugaba con las alusiones obscenas y escatológicas, que presentaba personajes degradados y vulgares, que situaba al espectador en una posición de superioridad moral, social, intelectual y estética respecto a las criaturas escénicas.

Ese mundillo próximo a los ambientes prostibularios y a la marginalidad le había llegado, en sus primeros tiempos, de los modelos que estaban a su alcance: la comedia terenciana, la herencia celestinesca y el teatro italiano del Renacimiento²⁴.

Hacia 1613 esos motivos han desaparecido por completo o quedan muy atenuados, como fugaces situaciones episódicas. Los personajes pertenecen ahora a las clases acomodadas de la baja nobleza (en las comedias urbanas) o a las altas esferas aristocráticas (en las palatinas).

Con ellos, cambia el sentido de la comicidad. En la primera etapa de la comedia predomina el recurso a la *turpitude et deformitas* (la bajeza moral y la fealdad física), de cuya contemplación creían los tratadistas clásicos (Platón, Aristóteles, Cicerón...) que nacía la hilaridad. No les faltaba cierta razón: siempre nos hace reír lo torpe, lo desmayado, lo feo, lo accidental; aquello que contradice la armonía o superpone algo mecánico y rígido sobre el libre discurrir de lo vivo, como propuso Bergson en *Le rire*. En la segunda etapa los resortes cómicos son más complejos y variados.

Precisamente, *La dama boba* es, quizá, el mejor ejemplo de estos cambios. En las primeras escenas, Finea se nos presenta como un personaje que provoca nuestra risa debido a una extrema torpeza e ingenuidad que tiene mucho de infantil. De ahí su complacencia, impropia de una muchacha casadera, en el mundo de los animales domésticos, como vemos en el relato antropomorfo del parto de la gata (vv. 404-491), a cuyo final exclama:

FINEA	¡No me pudieras contar caso, para el gusto mío, de mayor contentamiento! ²⁵
-------	--

²⁴ Ver la descripción de los rasgos de esa comedia temprana en Arellano, 1999, pp. 76-106.

²⁵ Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 489-491.

Variantes de la *turpitude et deformitas* son su ineptitud para aprender las primeras letras (vv. 307-377), su atolondramiento en el baile (vv. 1365-1425), su entusiasmo por los instrumentos musicales menos refinados (vv. 1381-1392), su absurda reacción ante el retrato de Liseo (vv. 857-876), la inadecuación de su comportamiento en sociedad y, sobre todo, su incapacidad para distinguir los registros lingüísticos y el metalenguaje que vemos en numerosas escenas.

El personaje, en los primeros compases de la obra, es digno de una farsa. El espectador se ríe de él desde la superioridad moral e intelectual. Hay mucho de caricaturesco en su caracterización, aunque sin las bajezas escatológicas ni los maliciosos equívocos sexuales que salpican las comedias de la primera etapa²⁶.

Por lo abultado de los rasgos de Finea en estas escenas iniciales, se ha sugerido la pertenencia de *La dama boba* a las comedias de *figurón*, es decir, aquellas que presentan un protagonista desmañado, mezquino, monomaniaco, que difícilmente puede ser aceptado por la sociedad, como ocurre en las piezas paradigmáticas del género: *Entre bobos anda el juego* de Rojas Zorrilla o *El lindo don Diego* de Moreto. No es exactamente el caso que nos ocupa. Más bien estamos ante una criatura que transita, tardíamente y con dificultades, de la condición infantil a la adulta²⁷.

Por eso, a medida que avanza la acción, el tono cambia por completo. Lo que era una farsa se convierte en una comedia sentimental. La acción presenta los meandros, a veces tortuosos y poco claros, por los que un espíritu infantil va conociendo experiencias nuevas que resultan fascinantes, pero también dolorosas: el amor, los celos, los ardides para sobrevivir en la lucha incesante que nos plantea la vida.

²⁶ Ver Arellano, 1999, pp. 89-102.

²⁷ Esta es la interpretación que ha predominado en las adaptaciones y puestas en escena a lo largo del tiempo. Ya Dionisio Solís refundió la obra en las primeras décadas del siglo XIX con el doble título de *Buen maestro es el amor o La niña boba*. En esta dirección se movía también la adaptación de García Lorca, y montajes recientes como el de César Oliva, con la Compañía Andrés de Claramonte (1997), o el que tuve la oportunidad de ver en Moscú en 2008 al teatro Satyrikón, dirigido por Ruzanna Movsesián (se había estrenado en 2005). Se trata, como señala Ryjik (2019, pp. 210-217), de una versión dominada por la locura y lo carnavalesco, pero que también nos ofrece una imagen aniñada de la protagonista. Sobre la vida escénica de *La dama boba* puede consultarse mi aportación al número monográfico dedicado a Lope de Vega por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2002 (Pedraza, 2018, pp. 241-255).

Esta Finea en transformación, dominada, platónicamente, por un «deseo de hermosura», va dejando atrás sus resabios de niña mimada, torpe e impertinente, porque ha descubierto, en una tardía adolescencia, algo por lo que merece la pena salir del cubil protegido de nuestra infancia.

7. LA FUERZA EDUCADORA DEL AMOR

En ese momento se nos revela el tema central de la comedia: la fuerza educadora del amor. Lope subraya, contra lo que han mantenido algunas desnortadas teorías pedagógicas, que la educación (que siempre acaba siendo autodidacta: aprende el que quiere aprender) es una tarea ardua, que exige esfuerzo y apasionada entrega. Nadie acepta porque sí las angustias, las tensiones psicológicas precisas para alumbrar a la criatura adulta. Todos necesitamos un objetivo, una poderosa motivación que justifique el sacrificio que hemos de realizar²⁸.

La farsa se convierte en comedia sentimental. Lo que interesa al poeta, y a su público, es la plasmación dramática del estremecimiento que invade el corazón y la mente de Finea, y la perplejidad de la misma criatura ante su transformación:

Yo no entiendo cómo ha sido
desde que el hombre me habló,
porque, si es que siento yo,
él me ha llevado el sentido.
Si duermo, sueño con él;
si como, le estoy pensando,
y si bebo, estoy mirando
en agua la imagen de él²⁹.

Este interés por asuntos trascendentes, capitales en nuestra vida (la educación, el amor...), no resta comicidad a la obra; pero determina que esa comicidad sea muy distinta a la que se sustentaba sobre la *turpitud et deformitas*. Ahora penetramos en las contradicciones de la protagonista, que desea al mismo tiempo una cosa y la contraria, que

²⁸ Sobre el papel de la educación en *La dama boba* debe consultarse el artículo de Aurora Egido (1996). También sobre este asunto versa mi artículo «A vueltas con *La dama boba*» (Pedraza, 2018, pp. 147-152).

²⁹ Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 1549-1556.

se siente espoleada por el deseo, pero atenazada por el miedo a la represión y a lo desconocido, dispuesta a que el amor la ciegue con su venda, y angustiada por lo que pueda ocurrir. Quiere estar con Laurencio, pero teme las reprimendas de su padre o el enojo de su hermana.

Los espectadores, que sabemos que estamos en un drama cuyo final ha de ser feliz, nos reímos de sus miedos, de sus regresiones hacia el universo infantil que trata de abandonar, pero ya no lo hacemos desde la superioridad del que piensa que estas situaciones le son ajenas, sino desde la irónica empatía del que sabe que ha pasado y puede pasar por esos mismos trances. Por eso, deseamos que triunfe en su aventura, y sentimos inquietud ante los peligros que pueden hacer zozobrar el nuevo proyecto de vida.

Así, sin dejar de ser una pieza cómica, cobra una dimensión simpática que acerca las peripecias del enredo al corazón del auditorio. Nos alegramos con cada éxito de la protagonista. Seguimos con encariñada atención el principio de la jornada tercera, cuando recita un monólogo, marcado por el ritmo noble, grave, digno, de la décima (una estrofa trágica: «son buenas para quejas», dice el v. 307 del *Arte nuevo de hacer comedias*). Es un canto al amor y a su poder educador, iluminador:

Tú desataste y rompiste
la escuridad de mi ingenio,
tú fuiste el divino genio
que me enseñaste y me diste
la luz con que me pusiste
el nuevo ser en que estoy³⁰.

8. LO TRÁGICO Y LO CÓMICO MEZCLADO

Estas nuevas escenas establecen una relación de solidaridad entre el público y las criaturas dramáticas. Y con ello se da cumplimiento a uno de los principios (quizá el primero y más relevante) de la comedia nueva:

³⁰ Lope de Vega, *La dama boba*, vv. 2053-2058.

Lo trágico y lo cómico mezclado
[...]
harán grave una parte, otra ridícula...³¹

Esta afirmación no autoriza a interpretar las comedias amatorias como acciones trágicas³². No: en *La dama boba* y en el conjunto de las comedias amatorias del Siglo de Oro falta la violencia grave, el destino aciago y el final luctuoso que nos parecen ingredientes indispensables para alcanzar el tono trágico. También carecen de algunas marcas que en el siglo XVII se consideraban inexcusables en la tragedia: la inspiración histórica o legendaria, la lejanía en el tiempo o el que los personajes pertenezcan a las élites del poder. Sin embargo, el proceso de maduración de Finea sí cuenta con un elemento que, de acuerdo con las teorías clásicas sobre las variantes del drama, enlaza con el universo trágico: la comunicación simpática entre los protagonistas y los espectadores. El Pinciano, adaptando los textos aristotélicos y los de sus comentaristas, formuló esta marca con las siguientes palabras:

... la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se quedan en los mismos actores solos, y aquellos pasan de los representantes en los oyentes...³³

En los compases iniciales de *La dama boba*, el espectador mira desde la distancia las zozobras e inquietudes de Finea: las considera solo risibles. Cuando el personaje inicia el difícil camino hacia la madurez, el auditorio (y el lector) empieza a sentir sus angustias como propias y acompaña cordialmente sus razonamientos y sus anhelos. Finea deja de ser un personaje netamente cómico, cuyos dolores no nos conmueven sino que provocan nuestra risa. A partir de aquí nos sentimos solidarios con sus peripecias y consideramos dignas de atención, trascendentes, sus reflexiones sobre el amor o sobre la educación; y se

³¹ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, vv. 174-177.

³² Ver los ensayos de Arellano (1999, pp. 15-21) e Iglesias Feijoo (1998, pp. 208-215) en que se crítica, con justa indignación, esta confusión genérica.

³³ López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, p. 385.

vuelve importante para nosotros el deseo de felicidad que alienta en todos sus actos³⁴.

Los muchos signos cómicos que nos ha transmitido el drama permiten que no nos tomemos demasiado en serio los tropiezos que se oponen a sus propósitos. La esperanza brilla en cada una de las vueltas del camino, por tortuosas que sean. El discurrir de la acción está impregnado de ese optimismo primaveral, juvenil y germinador que Northrop Frye señaló como característico de la comedia³⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Sobre la trayectoria y evolución de la comedia nueva», *Káñina. Revista de artes y letras de la Universidad de Costa Rica*, 23.3, 1999, pp. 67-80.
- CONDE PARRADO, Pedro, «Fuentes y ecos latinos», en *Arte nuevo de hacer comedias. Fuentes y ecos latinos*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 637-889.
- COUDERC, Christophe, *Le théâtre espagnol du Siècle d'Or*, París, Presses Universitaires de France, 2007.
- DIXON, Victor, «El post-Lope: *La noche de San Juan*, meta-comedia urbana para palacio», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1995)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1996, pp. 61-82.
- EGIDO, Aurora, «Vives y Lope. *La dama boba* aprende a leer», en *Philologica (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 193-207.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, University of Princeton Press, 1957. 3.^a reimpr.: 1973.
- GÓMEZ, Jesús, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2000.

³⁴ Sobre esa presencia de la simpatía «trágica» en las obras cómicas del Siglo de Oro, puede verse mi artículo «Lo trágico y lo cómico mezclado en las piezas amatorias de Calderón» (Pedraza, 2017).

³⁵ Ver Frye, 1957, pp. 163-186.

- GÓMEZ, Jesús, *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621-1635)*, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2014.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «“Que hay mujeres tramoyeras”: la “matemática perfecta” de la comedia calderoniana», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. XX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1997)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 201-236.
- IOPPOLI, Eleonora, introducción a su edición de *El Amor enamorado* de Lope de Vega, Firenze, Alinea, 2006, pp. 7-45.
- IOPPOLI, Eleonora, introducción a su edición de *El Amor enamorado* de Lope de Vega, en *La vega del Parnaso*, ed. del Instituto Almagro de teatro clásico, dirigida por Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2015, tomo III, pp. 41-180.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Filosofía antigua poética*, ed. de José Rico Verdú, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1949, 6 tomos. Son los prólogos de la edición académica de las *Obras de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1890-1913, 15 tomos.
- MORLEY, S. Griswold, y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid, Gredos, 1968. Primera ed. en inglés: *The Chronology of Lope de Vega's Comedias*, Nueva York, The Modern Language Association of America, 1940.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope», *Cuadernos de Filología*, III, 1981, pp. 153-233.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», en «*Estaba el jardín en flor...*». Homenaje a Stefano Arata, *Criticón*, 87-88-89, 2003, pp. 603-620.
- OLEZA, Joan, «Las opciones dramáticas de la senectud de Lope», en José María Díez Borque y José Alcalá-Zamora (eds.), *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 257-276.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Lope de Vega. Pasiones, obra y fortuna del «monstruo de naturaleza»*, Madrid, Edaf, 2009.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «El marco y las circunstancias del *Arte nuevo de hacer comedias*», en «*La Celestina*», el «*Quijote*», *Lope y Calderón (Caleidoscopio áureo)*, Berriozar (Navarra), Cénlit Ediciones, 2010, pp. 89-130.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Variedades de la tragedia en el universo de la comedia española», en Christophe Couderc y Hélène Tropé (eds.), *La tragédie espagnole et son contexte européen (XVI^e-XVII^e siècles)*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 143-158.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., estudio, edición, escolios y notas al *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, en *Arte nuevo de hacer comedias. Fuentes y ecos latinos*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 15-635.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Lo trágico y lo cómico mezclado en las piezas amatorias de Calderón», en Wolfram Aichinger, Simon Kroll y Wolfram Nitsch (eds.), *La comedia cómica de Calderón, Anuario calderoniano*, 10, 2017, pp. 177-198.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *La fuerza del amor y de la historia. Ensayos sobre el teatro de Lope de Vega*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2018.
- PROFETI, Maria Grazia, «El último Lope», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. XIX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1996)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 1997, pp. 11-40.
- ROZAS, Juan Manuel, «Texto y contexto en *El castigo sin venganza*», en Ricardo Doménech (ed.), *«El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra / Teatro Español, 1986, pp. 165-190.
- RYJIK, Verónica, «*La bella España*». *El teatro de Lope de Vega en la Rusia soviética y postsoviética*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberomericana / Vervuert, 2019.
- TIRSO DE MOLINA (fray Gabriel Téllez), *Cigarrales de Toledo*, ed. de Víctor Said Armesto, Madrid, Renacimiento, 1913.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, en *Arte nuevo de hacer comedias. Fuentes y ecos latinos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016, pp. 83-100.
- VEGA, Lope de, *La dama boba*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez, orientaciones para el montaje de José Luis Alonso de Santos, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Lope-Lope y Lope-Prelope. Formación del sub-código de la comedia nueva y su época», *Segismundo*, XII, 1976, pp. 111-131.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, «Para el entendimiento de *La dama boba*», en Marcel P. Hornik (ed.), *Collected Studies in Honour of Américo Castro's Eightieth Year*, Oxford, Lincombe Lodge Research Library, 1965, pp. 447-460.

Estas páginas, ofrecidas especialmente a la inteligencia y sensibilidad de los candidatos a las oposiciones francesas (*Agrégation interne d'espagnol*) —pero también a cualquier persona interesada en el teatro español del Siglo de Oro—, se ocupan de las líneas mayores de la historia y crítica de *La dama boba*. Las contribuciones que conforman el volumen ofrecen una interpretación de los aspectos fundamentales del portentoso juguete teatral debido a la pluma de Lope de Vega. Las líneas de análisis que siguen constituyen en sí mismas un estado de la cuestión. Tratan, no obstante, de ir más allá del pálido resumen, del vago panorama, acaso ensanchando y ahondando, siquiera ocasionalmente, el conocimiento de la obra. Son múltiples, quizás inabarcables, los caminos para explorar la comedia del Fénix. No hemos pretendido recorrerlos todos. Los aspirantes al prestigioso grado de *professeur agrégé* encontrarán aquí algunas orientaciones necesarias para el entendimiento y conocimiento cierto de la obra, del contexto histórico, cultural y literario en el que emerge y de buena parte de las principales cuestiones todavía disputadas. Sea como sea, nada sustituye al contacto directo con un texto que, por lo demás, sigue leyéndose con placer extremo.

Javier Espejo Surós es Doctor en Filología Hispánica por las Universidades de Lleida y Rennes 2 Haute Bretagne calificado a las funciones de profesor titular. Ha publicado ediciones y estudios sobre el teatro de los Siglos de Oro, el diálogo, la literatura sapiencial y la historia de las mentalidades y de los sistemas de representación en la época áurea. Es investigador del Centre d'études Supérieures de la Renaissance (Université de Tours-CNRS-UMR 7323) y del equipo «Primer Teatro Clásico Español: Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)» (UCM-Instituto del Teatro). Actualmente enseña la literatura y civilización españolas en la Université Catholique de l'Ouest (Angers).

Carlos Mata Induráin, Profesor Titular acreditado, es investigador y Secretario Académico del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Es asimismo correspondiente en España de la Academia Boliviana de la Lengua Española. Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, piezas teatrales sobre la guerra de Arauco, etc.). Es autor del blog de literatura «Ínsula Barañaria».

